

論考中で引用した本文の依拠資料の主なるものを一括掲載する。新勅撰・玉葉（岩波文庫）、風雅（中世の文学『風雅集』）、他の十三代集（国歌大観）、為家集（『藤原為家全歌集』）、永福門院（佐々木治網編「永福門院全御作品」）、李花集・草庵集（正・統）・草根集（『私家集大成』）、丑槐集（類従本）、松下集（国会図書館本）、再昌草（桂宮本叢書）、心敬集・春夢草（統類従本）、為和集（書陵部本）、心敬の連歌（心敬作品集）、五山文学関係（統類従本）。

（昭和五十年十月十四日 受理）

この四首は、共感覚的表現の位置が上句にある点、および下句が「らむ」という推量の助動詞で終止している点で、共通要素を有する。

上句は詠者がとらえた眼前の、体験としての景であり、それを仲介として下句の世界を想像させるという構成法をとる。(9)でいえば、さ夜ふけに鳴く鶴の声が、寒々と聞えることが、羽がいに霜置く芦鶴の姿をイメージさせる。(10)では、群れ立つ鴨の羽音を寒く聞くことから、入江の氷りついた景を思い描かせる。ここで、詠者の強調したのは、直截には下句の世界、それを想像で描くことであり、上句の共感覚は、その景を誘発させる作用をもつ。

しかし、一首の表現効果からみると、もはや、上句が眼前の景、下句が想像された景と截然と分離されているより、享受者は、想像としての世界を眼前の景として描き、そのなかに、鶴の鳴き声や鴨の羽音を寒々と聞いているごとき詩境として受けとる。

この表現の型は、先の二つに比較すれば少ないが、共感覚的表現歌にあつては、確かに一つの型を形成しており、見逃しえない。

こまかく分類すれば、他にも型が浮上するが、およそ、この三類型のなかにあつて、共感覚的表現は種々のニュアンスを付与されている。

しかし、三つの型は、表現構成上の相違であり(勿論、それによって、ニュアンスの違いは生ずる)、詠者の創作意図は、感覚の混化を媒介として、感覚的に透徹した詩境を鮮明に印象付けようとした点にあり、その面ではすべて共通する。

共感覚的表現を駆使した和歌が、そのまますべて秀歌ということではない。新鮮な表現への試みという、創作営為としては評価できても、和歌一首のなかで、その表現がどれほどの生命をもって働いているかどうかは、一首一首によって相違する。微細な自然物を凝視し、深切な感情移入を経て、見事な成功をおさめた歌もある一方、単なる趣向の面白さのみに終っているもの、奇抜だけが浮きあがった歌など失敗している場合もある。

る。

共感覚的表現は、その当初、文学の表現効果の重要な要素である、意外性、ウィットという面を多分に有していたと思う。しかし、聴↓触、視↓触のような表現が耳慣れてくると、享受側でも、そこに意外性を感じなくなってくる。さりとて意表をつくような唐突な共感覚的表現を用いても、全体の気分をこわすこととなる。ここにおいて、共感覚的表現の限界が生じてくる。そこで、全体の表現の流れのなかで、共感覚をどう有効に生かしかるかという試みが要請されてくるのである。

#### おわりに

共感覚的表現とは、心理的な領域とも関連した、感覚間の転移現象に着目した表現の試行であり、ある詩境を一段と鮮明化させる手段でもあった。手段としての表現の発生と展開をたどること自体も意味をもつが、問題は、この表現が、これを積極的に展開した歌人連と無関心であった歌人との詠歌姿勢や歌風と相即していることにある。

共感覚なる表現は、特殊な表現で、事例も極少で歌集全体の大きな表現傾向ではありえなかった。が、この表現は対象への感覚的透徹や気分象徴への意図があつて、はじめて試みられるものであり、その歌集の創作主体の対象の描写法、詠歌の理念の象徴的現象としてとらえることもでき、歌集全体の歌風とも大いに関連してくる。いわば、ある歌集の歌風の特色をとらえる有効な視角を示唆するものでもあることを付言し考察を終えたい。

注1 「心敬覚書―青と景曲と見ぬ佛―」(国語国文・昭22・9)。

注2 「ちらしかね柳にあをし秋の風」の自注で、花園院の御の歌を本歌にしたといっている(芝草)。

注3 「古今集への道―「白詩園文学」の誕生―」(文学・昭50・8)。

注4 「芭蕉発句の共感覚的表現の分析」(文学研究33号・昭46・7)。

注5 「短歌」(昭50・9)。

(4) 木かげゆく岩ねのし水そと清みうつるみどりの色ぞ涼しき

(大江貞懷・風雅・雜・一五一四)

(1)から(4)の共感覚的表現歌には、共通した性格がある。それは、上句が、下句の提示する共感覚を誘発させる背景を形成していることである。(1)でいえば、雪に埋れた和歌の松原が背景としてあるので、塩干で鳴く鶴の声も「さむけき」感覚を刺激させる。いわば、上句は「さむけき」感覚に通う世界である。(2)(3)(4)の歌でもこれは共通していることである。しかも「ぞ」という強調の係助詞が介入しているように(2)にはないが)、鶴の声、月の影、水の音、緑の色が各々に主格にたち、焦点化され、視覚や聴覚で把握すべき対象が、「さむさ」「涼しさ」という異種感覚の転移でとらえられることで、いっそう鮮明な印象を受ける。

享受者側では、上句からしだいに寒々とした景色をイメージしながら、やがてそこに特定の対象物がクローズアップされ、共感覚の意外性を感じ、詠者の強調しようとした感覚を味う。その感覚は上句にも反響し、やがて一首全体が、「さむさ」「涼しき」世界として鮮明になってくる。

しかも、一首の景色は、純客観的な叙景描写ではなく、その背後に、対象をみつめる詠者の心が存在する。享受側では、できるだけその心に自己を重ねあわそうとする。共感覚的表現は、詠者の心理的な領域とかかわっているからである。

同じ共感覚でも、次のような表現になると効果の点ではいささか趣を異にする。

(5) 風騒ぐ槽の落葉に玉散りて音さへさむく降るあられかな

(從二位宣子・新拾遺・冬・六四四)

(6) 春の夜は軒端の梅を洩る月の光も薫る心地こそすれ

(俊成・千載・春上・二四)

(7) おぼろなる光もさむし霜ぐもりさえたる空に深くるよの月

(正二位隆教・風雅・冬・七六八)

(8) はつせやまいりあひのかねのをとまでもうちしめりたるさみだれのころ

(明日香井集・三二)

ここに列挙した歌は、第一次と第二次の感覚現象の間に、「さへ」「も」までも」などの言葉が介しているという共通要素をもつ。(6)(7)の「も」は、(8)の「までも」と同意に近い。この点、「も」「さへ」は、ある一つの事実を特にとり出し、他の事実を強く想像、推測させる働きを付与されている。(5)では、槽の落葉に降る霰の寒々とした景を強調したために「音さへさむく」が、その一つの象徴的な現象として作用している。(6)も、薫るはずのない月光を薫ると錯覚するところに、いかに春の夜が梅香に満々としているかを、(7)でも、冴えた夜の月を、(8)は、湿気の充滿する五月雨の気分を、特殊な共感覚を介入させて、強くイメージさせようとする。

これは、詠者が強調し、印象付けようとする、ある景から受けた感性や情緒を、一段とひきたてる一つの手段として効用されているといえる。感覚象徴、気分象徴にも通う面を有する。享受する者も、特異な共感覚にある意外性やパロディシカルな感情を抱きながら、詠者のとらえた世界に誘いこまれてゆく。

この表現型は、先掲のものと同じくらいあり、共感覚的表現歌の構成型として重要なものである。

さらに、次のような表現の型もある。

(9) さ夜深けて聲さへ寒き蘆鶴はいくへの霜かおきまさるらん

(道信朝臣・新古今・冬・六一三)

(10) むれて立つ羽音ぞ寒き声鳴のさわぐ入江はさぞ氷るらむ

(藤原雅親・新統古今・冬・六七七)

(11) ありあけのとりこのゑさえにほふなりむめさくやどにかぜやふくらん

(玉吟集・八九八)

(12) 水の面に澄む月影の涼しきは空にや秋のかよひそむらむ

(前大納言経房・新後撰・夏・二四八)

河をとのふけてこほれる山ざとに (基佐句集)

これは、「河をと」が「ふけて」と「こほれる」の二つに続くと思れば、音を凝結体とみた珍らしいものである。

花の香のしめるは雨か朝くもり (新撰菰玖波集・豊通・三六三六)

むしのねしめる夜はふけにけり (三島千句・宗祇)

蘆火たくかけ打しめる旅の暮 (葉守千句・泰藹)

これらは「湿り」に関するもの。

うら葉ふく秋風しろき木する哉 (新撰菰玖波集・能阿・三七七一)

花落て朝風白き木陰かな (今川為和集)

風に色を共感覚したものである。

このように、室町期の和歌・連歌に到り、共感覚的な表現のケースは、かなりでつくした感がある。

このような展開を示してきた共感覚的表現歌は、やがて江戸期を経て、近代、現代の和歌にどのように受け継がれてきたであろう。

江戸期の和歌、俳諧など、いまだ多くの資料に当たっていないので確かなことはいえないが、かつての新古今とか玉葉・風雅時代のような注目すべき現象はなかったのではなからうか。芭蕉の発句の共感覚的表現に関してはかつて論及したが、稀に高度な詩境にいたっているものはある。

近代になると、晶子などの明星派の短歌に散見し、太田水穂のようにこの表現にかなり意識的だった歌人もいる。また、

住みつきてこの家かげにあたる日の寒きにほひをなつかしみけり

(折口信夫・「春のことぶれ」)

露しろく夕月てりて新葉のにはひひややかにこほろぎ鳴くも

(小泉千樞・「川のほとり」)

のように、呀えた世界を表現するのに援用されたものもある。ごく最近の歌だが

しみじみと冬きたるべし軒下に柴木おろす乾ける音のきこゆる

などもみえる。

しかし、現代短歌は、このような表現をさらに発展させてゆく方向にはなく、別途の新しい表現を試みることで、新境地をひらこうとしているようにみうけられる。

#### 四

これまでの考察は、共感覚という特異な表現を駆使した和歌の発生とその様相を通史的にたどってきた。これは、和歌一首から共感覚的表現だけを抽出した要素分析に終始してきたものである。

が、ここで改めて問題となるのは、この表現が和歌一首にあって、どのような効果を生んでいるかである。以下、残された紙数で、この点について概略触れてみたい。

表現効果の検討に当たっては、創作主体側の問題と、それを鑑賞する享受者側に分けて考える必要がある。

まず、端的に言って、共感覚的表現は、創作主体の体験した、あるいは企図した感覚や情緒を強調するために援用されたものであり、それを享受する側では、その強調された世界を、感覚の混化を媒体として鑑賞してゆくように働きかけられる。

その強調の方法には、さらに種々の位相があるが、例歌でもって吟味する。

(1) 雪降ればわか松原埋もれて鹽干のたづの聲ぞさむけき

(藤原雅永・新続古今・冬・七一六)

(2) 冬枯の森の朽葉の霜の上に落ちたる月の影のさむけき

(清輔朝臣・新古今・冬・六〇七)

(3) もりかぬる月はすくなき木の下によふかき水の音ぞ涼しき

(進子内親王・風雅・夏・四二五)

(香川進・「収穫祭」<sup>注5</sup>)

と、嗅覚でとらえる「匂ひ」を「重・輕」という物量体のように表現したものが斬新であるが、これは、音や光を、軽い、重いととらえた、京極派のそれとも一脈通ずる。

このように、正徹の共感覚的表現歌のなかでは、嗅覚の世界で、珍しい表現を創造している。

心敬の家集は正徹に比較して、はるかに小さいが、この表現歌の比率ではうなわり、かつ、次のような特異なものもある。

(51) 山もとの杉の一むら埋かね嵐も青くおつるゆき哉

(心敬集)

(52) 山ざくらしいるもにほひもうちしめり花に散さぬ春の朝露

(心敬集)

また、和歌だけでなく、心敬の連歌には、

月ながれ川音白き夜ハ更て (心玉集・一〇七五)

月をふくあらしもしろき山里に (連歌百句付・二三九七)

ちらしかね柳にあをし秋の嵐 (芝草句内発句・二七七)

のような特異なものも散見される。岡見氏は、先掲論文で、このような句に着目され「心敬僧都こそは中世に生れた禪宗の空観の芸術思潮を大和ことばの伝統に於て表現し得た作家の一人であつたらう。」とされたが、確かに、心敬の共感覚は、感覚の透徹によって作用したというより、むしろ観念的な世界で作用しているように思われる。

正徹・心敬の和歌に影響を与えたのは、第一には新古今時代、第二は玉葉・風雅時代の和歌であつたとみてよく、これは心敬の連歌の自注でも察せられる。

正徹、心敬以降の歌人では、為和が注目される。第IV表でも、比率では正徹を越えるし、

(53) 河長の隙かとみれば鵜舟さす棹のしづくにしめる簪火

(為和集・五二)

(54) さえわぶるをのが名いかにひたき鳥羽風もこぼる霜の朝明

(為和集・八二五)

などと珍らしいものも散見する。が、彼独自のものはなく、正徹や玉葉・風雅時代のそれと同類なものが多い。

正徹、心敬と共に禪林の世界に属していたことを考慮すれば、五山詩文のことも検討しておく必要がある。

五山詩文にも「声寒」「寒色」など、類型的な共感覚を示すものが頻出するが、なかで、

醉中不覺暮鐘濕。左眼看山右眼花。 (梅花無盡蔵・山房看花)

嵐氣未晴猶帶春。殘鶯聲濕不桴晨。 (梅花無盡蔵・題便面嵯峨)

孤松傲雪偃蒼烟。玉童啼髮香猶濕。 (碧雲稿・賦若州太守庭松)

など、聴・触・視や嗅・触・視のケースは、京極派歌人にみられるものと同発想である。

また正徹には、先の(44)(45)のように「香」を「さむき」「くらき」と表現したものがあるが、これも五山詩の、

寒・香併見春風筆。誰為吳人能補遺。 (統翠詩集・題梅水仙面軸)

花發暗香新。清標誰氏人。 (統狂雲集・梅)

の例にみられるごとき、梅香を「寒香」「暗香」と表わすものの影響が考えられる。もっとも、この「暗香」などの源流は、中国の漢詩文にあり、小島憲之氏によると、「暗香」の例は、元稹や白居易のものにみえるとい

う。

こうみてくると、五山詩文との影響関係も等閑視できない。特に、共感覚的な対象の把握法には、禪的な精神が作用していたかもしれない。

共感覚的表現は、和歌だけにみられるものではなく、連歌にも同様な展開を示している。これは、おそらく和歌の影響とみるのが妥当な見解であろう。本考は連歌に焦点をしばつたものでないので、室町期の連歌のなかで、珍らしいケースの共感覚の表現句を列挙するにとどめる。

〔等持院贈左大臣・新拾遺・夏・二九五〕

(39) 御蔽してかへさ夜深き河波の秋にかゝれる音のすゞしさ

〔入道二品親王覺誓・新後拾遺・夏・二八三〕

(40) 杉立てる門田の面の秋風に月かげさむき三輪のやまもと

〔法印淨弁・新拾遺・秋・四三三〕

(41) おのづから氷らぬ隙も氷りけり月影さむき山がほのみづ

〔達智門院・新拾遺・冬・六二六〕

(42) 沖つ風更けてはいとゞ月影もさむき汐干に千鳥なくなり

〔読入しらず・新統古今・雜・一七八七〕

これらいずれも、聴↓触、視↓触の類型的なケースであり、音に涼しさ、冬の月光に寒さを共感覚するのも、これまで、しばしば発想されたものである。

南北朝、室町期の二条派の選んだ勅撰集に、類型的なものを逸脱した特異なものが少ないことは、第IV表の各家集によっても首肯されよう。「草庵集」「亜槐集」「再昌草」「春夢草」など、二条・飛鳥井家関係の歌人のものには、全体に少なく、あっても多く類型的なものである。

これに対し、室町期で注目されるのは、冷泉派の流れに立つ、正徹、心敬、為和である。「草根集」は歌数が一万一千首を越えるので、この表現歌が百首あっても、比率では伏見院などには及ばないが、実隆の「再昌草」などに比較すれば、はるかに多いといえる。

正徹の共感覚的表現歌に関しては、すでに拙稿を公表しているので、詳しくはその方に譲り、ここでは特殊なものだけを紹介するにとどめる。

正徹のものでは、類型的なものとは、それ以外との数は、四十五対五十六で、類型的なものが少ない。これは、伏見院の場合の、三十三対十二と比較すると特色であり、類型的なものよりも、それを逸脱した表現に比重があることを示す。正徹の斬新な表現志向の一端の表われであろう。正徹には

(43) ふみならずすこのきしる音さへもこほるにゝたるやどの月影

〔草根集・卷十五・解題・三八〕

のように、冬の冷たい月光の中に響く、簀子をきしる音を「こほるにゝたる」、即ち、聴覚でとらえる「音」を凝結体としてとらえた、珍らしいものもある（もともと、以後の歌人だが、「蒲生智閑集」には「岩間もる程は聞えて冬の夜の音さへ氷る夕嵐かな」がある）。この他で特徴的なものは、嗅覚でとらえる「香」に関するものである。

(44) 秋の田のかりほの小萩はにみゆる花のかさむきむら雨の風

〔卷十一・八六三三〕

(45) 枕とふにはひもさむし開梅の雪にとちたる窓の北かせ

〔卷四・三〇一一〕

これは、「香」を「寒し」（嗅↓触）ととらえた珍らしいものである。もっとも、この類も、

(46) にほひくる枕にさむき梅がゝにくらき雨夜の星やいづらん

〔拾遺愚草・三五七〇〕

(47) 玉だれのひまもる月はほのかにて梅が香寒き春の夕風

〔耕雲千首〕

などの先例があり、正徹のは定家あたりの影響を受けているかもしれないが、それと同時に、漢詩文で梅香を「寒香」と称するのに関連しているだろう。

(48) 山風の松に木ぶかきをとほして花の香くらき明ぼのゝ雨

〔卷四・二八五八〕

と、「香」を「くらき」としたのも珍らしいが、これも漢詩文で、夜の梅を「暗香」と表現したことに影響されているだろう。その他、

(49) 桜さく山わけ衣袖のうへに匂ひぞをもき花の下かせ

〔卷二・一四六八〕

(50) 萩か枝のむれし露はみな落て花の香からき庭の朝かせ

〔卷十一・八六五五〕

まった。」ということだ、というと思うが、先掲の和歌は、こういった「火の影が湿る」という表現を受け、これを雨夜の中で、うまく共感的に利用したのかもしれない。

京極派の共感に関係するものとして特異なものに、「軽・重」にかかわるものがある。

(33) もろく散る花をばかろく吹きなして柳におもき春の夕風

(大江貞広・玉葉・春・二五五)

この「おもき」は、夕風が軽やかに桜の花を吹きちらしつ、その一方では、柳の糸をゆつくり重々しく動かしていることを意味する。しかし「夕風」を「おもき」と表現することで、視覚的にはとらえられない風を、物量体として表現した点に新しさがある。このケースは、そのまま、共感とは認定しがたい面もあるので、表には加えていないが、他にも、

(34) 梢より落ちくる花ものどかにて霞におもき入あひのこゑ

(院御歌・風雅・春・二四〇)

(35) ぬれておつる桐の枯葉は音をもみ嵐はかろき秋の村雨

(大上天皇・風雅・秋・六三六)

(36) をきしめるよさむのつゆのそてをうすみひかりをもき月の衣て

(伏見院御集・四〇九)

など、音や月光を「おもき」ととらえたものがある。共感とは認定しなかったが、それとかわるものとして、特にとりだしてみた。

京極派歌人は、どこから影響を受けて、この表現を頻用したか。まず、新古今時代の同発想の歌の感化によるものであろうことは、すぐに予測される。それとともに、漢詩の世界に学ぶ点も多かったのではなからうか。

が、ここで見逃してならないのは、玉葉・風雅時代の共感的表現を生成させた精神的な背景に、仏教的な世界が関与していたのではないかということである。このことは、和歌の表現面を眺めていただけでは、なかなかみきわめることが困難であるが、次の花園院の歌などは、詞書との関連

で、そのことが如実に察知できる。

薬王品、是真精進、是名眞法供養如来といへる心を  
よませ給うける

院御製

(37) つばめなく軒ばの夕日影消えて柳にあをき庭の春風

(風雅・釈教・二〇四六)

この歌など、和歌だけを独立させると、客観的叙景歌のように思われるが、詞書を考慮すると、森羅万象が悉く如来の輝きに見えるという、象徴的、仏教的世界を詠じ、そのなかで、春風に青さを共感している。岡見正雄氏は、この歌に触れ、

玉葉・風雅の客観的な写生的な自然描写の背後に確かに佛教があった。

(中略) 玉葉・風雅の世界は新古今的なもの、延長で結局は在ったであらうが、その客観的な表現には、猶当代の水墨画や庭園盆石の営みが単にそれ自身の目的を越えて禅機を得る為のものであったと同様な精神がひそやかに働いてはゐるのか。\*

とも推測されている。この花園院の詠歌姿勢が、すべての京極派歌人に通うとも考えられないが、先にたどった、共感という、特殊な対象のとなえたのなかには、かかる精神が背景をなしているものもあった可能性は充分ある。その点では、新古今時代のもものと相違しているといえようか。

### 三

「風雅」以降「新千載」を経て、室町時代の「新統古今」に到る勅撰集になると、再び共感的表現歌は減少している。この原因は、先の撰集が二条派系列の撰者によって選ばれたためで、同時代でも、冷泉・京極の両派では、かかる表現歌を少なからず創作していた可能性は充分ある。

「新千載」から「新統古今」の共感をみると、典型的なものが大部分である。

(38) 呉竹の代を経て秋やちかゝらむ葉分の風の音のすゞしさ

その他、水の音に涼しさを、風の音に寒さを共感覚したケースも頻出するが、長くなるので省略する。

以上は、要するに、玉葉・風雅時代の共感覚的表現歌は、かなり数が多いが、新古今時代と比較し、その延長線上にある歌が多いこと、それも、特定の発想のケースをとりだし、誰れ彼となく執拗に繰り返していること、その点、いささか類型化現象をきたしてきていることを指摘してきた。

ところで、玉葉・風雅時代には、新古今時代にはあまりみられなかった、共感覚の展開はないものであろうか。

その特異なものとして、第一にあげるべきものは、「湿る」感覚に関連するものである。前稿(上)でも触れたように、「湿る」とか「濡れる」という知覚は、直接には皮膚感覚によるので触覚の作用といえるが、日常生活においては、乾いた状態を前もって知っているため、触れる前に視覚でとらえることも多いので、これを触・視覚の複合感覚とした。新古今時代及びそれ以前で、「湿り」が共感覚として表現された歌は、第I、II表の範囲では、次の二首にすぎない。

24 打しめりあやめぞかをる郭公鳴くや五月の雨の夕ぐれ

(良経・新古今・夏・二二〇)

25 はつせやまいりあひのかねのをとまでもうちしめりたるさみだれのころ

(明日香井集・三三)

特に、毎日降り続く五月雨のなかでつきいだされる鐘の音を「うちしめりたる」と表現した25の歌は、玉葉・風雅時代に影響を与えていることは注意される。

「湿り」とは湿気を含むことであるが、その他、風や雨や火などの勢いのおとろえることにも用いる。だから、鐘の音が「湿る」とは、物理的な現象としては、低くて聞きとりにくい意かもしれないが、作者の創作意図としては、「五月雨のころ」という設定で「かねの音までも」といって

るように、湿気のことをきかせていることは明瞭であり、そこに手柄があった。伏見院の

26 寺ふかきね覚の山は明けもせで雨よのかねの声ぞしめれる

(風雅・雑中・一六五九)

は、まさしく、先の雅経の歌の発想と共通する面をもつといえる。この他

27 雨の音のきこゆる窓は小夜ふけて濡れぬにしめる燈火のかけ

(院御製・玉葉・雑・二一六一)

28 ともしびのぬれぬひかりのそれさへに雨にしめれる春のよのまと

(伏見院御集・五二二)

29 あきの夜はかべをへたつるまどの雨のこゑにしめれるともしびのかけ

(伏見院御集)

などがあり、ともに、雨夜の燈火が湿るという発想をとっている。特に、

27 28 の「濡れぬにしめる」「ぬれぬひかり……しめる」と、濡れていない

灯の火が湿るというところに、共通した創作心理が伺える。また、

30 まれにとぶはたるのかげもしめるなりあま夜のにはのくらきまがきに

(伏見院御集・二八二)

31 蟲のこゑ露の光もさよ更けて霧にしめれる野への月影

(永福門院自歌合・36番右)

32 さやかなる光もぬれてみゆる哉時雨の後の庭の月影

(永福門院自歌合・52番左)

と、螢の火や月光に湿りや濡れたさまを共感覚したものがあつた。いずれも、雨とか霧とか、共感覚を誘因する自然現象が背後に設定されている。伏見院や永福門院など、同じ詠作の場にいる歌人に散見されるのも、両者の影響関係という点で興味深い。この共感覚のケースは、当時の京極派の宮廷歌壇に、ささやかな流行をみせていたのであろうか。散文ではあるが「竹むきが記」に「事果て、神垣に引連れし程、庭火の影も湿りはてぬ。」とあるのは、『竹むきが記全釈』のように「庭火の篝火の光も弱まってし



(今上御製・風雅・夏・四〇七)

(12) 山川のおなじ流れもときは木の陰ゆく水は色ぞ涼しき

(平惟繼・玉葉・雄・一九三三)

(13) 暮れはつる梢にせみは声やみてやゝ影みゆる月ぞ涼しき

(式部卿恒明親王・風雅・夏・四一〇)

これらは、類型的な共感覚のうち、聴↓触、視↓触のケースの歌を各々二首宛引用してみたのであるが、新古今時代のもものと比較して、特に異なった手法を駆使しているとも思えない。

むしろ、新古今時代に詠まれた、ある特定の共感覚のケースを取り出し、その同じ発想で幾度も詠じている傾向さえ伺え、その意味で、いささか類型的、陳腐になっているきらいもある。例えば「伏見院御集」を巻頭から読み進み、夏部にくると「あおばの色ぞすずしき」「あさみどりすずしき色に」「みとりの色ぞすずしき」「すずしくなびく草の色かな」などのごとく、青や緑の葉に涼感を催されたとする歌が間を置かずでてくる。また、「なくせみのこゑもすずしき」「すずしくなりぬせみのもろごゑ」「なきよはるこゑもすずしき」「かぜにすずしきひぐらしのこゑ」といったように、蟬の声に涼感をおぼえたとする歌が頻出する。これなど、歌一首を独立して鑑賞した時には新鮮であっても、同発想の歌が連続する家集のなかに位置させてみると、類型的で陳腐という感じを受ける。

このように「伏見院御集」の夏部の共感覚は、緑・青色↓涼、蟬の声↓涼、などのケースが頻出するが、これはすでに新古今時代に、

(14) ふしみ山ゆふ日がくれになるまゝにたのものさなへ色ぞすずしき

(範宗集・二〇三)

(15) 秋かぜはなをしたくさにこがくれてもりのうつせみこゑぞすずしき

(秋篠月清集・六三八)

などと先例があり、それを受継していることになる。

伏見院にみられた傾向は、玉葉・風雅時代、いわば京極派歌人に共通し

ていえることである。今、伏見院の場合と同様、夏部をみると、

(16) 夕づく日よそに暮れぬる木の間よりさしくる月の影ぞ涼しき

(法皇御製・玉葉・夏・三八三)

(17) よにかくる簾に風は吹きいれて庭しろくなる月ぞ涼しき

(従一位教良女・玉葉・夏・三八七)

(18) 風にもる木のまの月も涼しきは松原たかき山陰のやど

(関白前太政大臣・玉葉・夏・三九〇)

(19) しげりあふ庭の梢を吹き分けて風にもりくる月の涼しき

(前関白右大臣・風雅・夏・三七二)

(20) 山水のいはもる音もさよ深けて木のまの月の影ぞ涼しき

(前大僧正道意・風雅・夏・三七六)

のように、いずれも夏の夜空の月光に涼感を共感覚したものが目立つ。新

古今時代の歌で、秋や冬の月光に寒さを共感覚したものは、

(21) 秋ふけぬなけや霜夜のきり／＼すやゝかげ寒し蓬生の月

(太上天皇・新古今・秋・五一七)

(22) さよふかきあらしのをとに山さびてこのまの月のかげのさむけさ

(秋篠月清集・九七)

はじめ、他にも散見されるが、夏の月に涼しさを感じたのは、

(23) 夏ふかきみねのまつがえ風こえて月影すゞし有明の山

(拾玉集・一七四四)

など、なくはないが、極めて稀少である。この点、「玉葉」「風雅」には、冬の月に寒さを感じる方が減少しているのと比較すると、興味深い現象といえる。

先掲の例歌でも理解できるように、夏の月に涼しさを共感覚する背景には、月が木の間から洩れてくるとか(16)(18)(20)、風が吹き起っていると(17)(19)、などの条件があつて作用している。その点、(23)の「拾玉集」の歌とも通う。

いずれも、特殊な美を描写しているわけではない。作者層も、新古今時代の歌人が多く選ばれ、残滓といった感がする。

ところで「井蛙抄」にある逸話

或人云、新勅撰えらばれる時、梅の花に花やかなる歌なしとて撰者周章せられけり。猶も壬生二品歌の中にぞあらんとて撰ばれけるに

いく里か月のひかりも匂ふらん梅さく山の峯の春風

といふ歌を見出て被入云々

は興味深い。「いく里か」の歌は、確かに「新勅撰」(春・四〇)家隆の歌であるが、梅花を背景として、この「匂ふ」は嗅覚的なものも関連しているとして、視覚・嗅覚の共感覚ケースとみてよい。先に、類型から離れた「新勅撰」の一首とみたのは、この歌のことであり、これが「花やかなる歌」として撰入したことが興味深い。この他では、

(5) せきあまる波の音さへ、淀む也今朝は氷のゐでのしがらみ

(知家・続拾遺・冬・四二九)

が、氷にとじられて流れない柵によせて、波の音まで淀むととらえていて、いかにも聴覚を視覚的、触覚的に表現しているようで特異ではある。ただ「淀む」は、単に感覚による知覚だけでなく、気分的な心理とかかわっているのが、共感覚とは認定しなかった。

「為家集」の類型的なものとは、

(6) 夏の池のはちすのたち葉風過て玉こす浪の色ぞ涼しき

(二六八〇)

(7) 明わたるさほのかはらに鳴千鳥ともなひかはす声も寒けし

(二九五九)

と素直な描写ながら、陳腐なものである。第IV表で、括弧つきにした二首は、

(8) みやぎのゝもとあらのと救うつるより風さへ色に出にける哉

(二七三三)

など、風に色をみるものであるが、共感覚を意図していたかどうか疑問な面がある。また、

(9) くもかゝるあさ日のかけははれやらでなをまどくらきはるさめのこゑ

(三四六七)

などは、「くらき」で切れず「窓」と「春雨」の両方にかかるとみると、聴覚・視覚の共感覚と考えられなくはないが、一応、「くらき」で切れ、最後に、その暗い窓にふる春雨を点描したとして、共感覚と認定しなかった。

以上のように、「千載」頃から萌芽があり、新古今時代になりに積極的

に詠まれてきた共感覚的表現歌は、その後、類型的なものに、わずかな命脈を保っているにすぎない。

## 二

この原因は、一つに、新古今時代に、感覚的にも非常に研ぎすまされて優艶な歌が詠まれた、その反動のように、次代の為家の時代には、平淡美の理念がとかれたことに起因すると考えられる。

先の第III表、第IV表で明らかなように、京極派の和歌は、共感覚的な表現という点では、多様な様相を呈している。

この第二の盛行を、新古今時代のそれと比較するとき、どのような特色が浮上してくるであろう。玉葉・風雅時代のものは、あくまで新古今時代の延長にすぎず、表現面でも発想の点でも、それを全く踏襲するものではないのか、それとも、一応、受継しつつも、なにか新味なものを創造しているのか、この問題が重要である。

「玉葉」「風雅」両集の共感覚的なもの、類型的なものも多く存する。

(10) 朝あけのこぼる浪間にたちる羽音もさむき池の村鳥

(広義問院・玉葉・冬・九四三)

(11) 風高き松の木蔭に立ちよればきくも涼しき日ぐらしの声

まず、「新勅撰」から「新統古今」までの共感覚的表現歌を整理して表示すると第Ⅲ表のごとくなる。

第Ⅲ表で気付くことは、「新古今」まで漸次増加していたものが、次の「新勅撰」から「新後撰」にいたり、平均して減少してしまっていることと（この傾向は、「続千載」「続後拾遺」でも同じ）、京極派が撰集に関与した、「玉葉」「風雅」の二集には、目立って多いということ、の二点である。この他の勅撰集では、「新拾遺」と「新統古今」にも若干あるが、いずれも類型的なものが大部分で、特に注目すべきほどのことはない。この点、「玉葉」「風雅」には、特異なケースの共感覚も散在し、注意される。

この勅撰集で得た傾向は、次に第Ⅳ表にして呈示する、当時の主要な歌人の家集にあたって調査した結果とも符合している。（第Ⅳ表参照）。

第Ⅳ表によると「続後撰」以降「玉葉」の出現にいたるまで、歌壇に大きな影響力をもっていた為家の家集（四千首をこえる）に、数首の、しかも類型的共感覚しかみえないこと、これに対し、京極派の指導的な立場にあった伏見院の家集には、かなり多くの共感覚的表現歌が散見され、その影響を受けた、永福門院にも、比率的にみて多くみえることなどは、勅撰集での結果と一致する。この他、二条派の流れにたつ、宗良親王や頼阿の家集に少なく、冷泉派の正徹、心敬、為和（但し、正広には少ない）の家集に比較的多いのも、先の線上で理解できる。

「新勅撰」から「新後撰」まで、五つの勅撰集には、わずかに十五首しかみえないが、それも「新勅撰」の一首を除き、他はすべて、次のような類型的なものである。

- (1) 霜氷る門田の面にたつ鳴の羽音もさむきあさばらけかな  
（公衡・続後撰・冬・四七六）
- (2) 春日野やまだ霜枯のはる風に青葉すゞしきをぎのやけ原  
（順徳院・統古今・春・一六）
- (3) 梅が枝にこぞのあと訪ふ鶯のはつ音も寒くあわ雪ぞふる

第Ⅳ表

歌集名	共 感 覚	総 歌 数	視 ↓ 触	聴 ↓ 触	視 ↓ 嗅	聴 ↓ 嗅	聴 ↓ 視	聴 ↓ 触・視	嗅 ↓ 触	嗅 ↓ 視	嗅 ↓ 触・視	触・視 ↓ 視	触・視 ↓ 触	視 ↓ 触・視	合 計
為 家 集		4000余	2	3								(2)			7
伏見院御集		2100余	17	16	2	1	(1)	1			1	1		5	45
永福門院		367	2	2					1					2	7
李 花 集		1008	1												1
草庵集(正・続)		約 2000	2	4		1									7
草 根 集		約 11200	25	20		5	12(4)	3	4	2	18	11	1		101
亜 槐 集		1237	6	4					1						11
松 下 集		3600余	1	2					1						4
再 昌 草		約 5000	7	5		1	2				1				16
心 敬 集		432	1	1		1	2				1		2		8
春 夢 草		2188	4	2	1	2	1								10
為 和 集		約 2100	4	4		2		4	2	3	1	8	1	1	30
合 計		約 35200	72	63	3	13	18	8	9	5	22	22	4	8	247

(4) 小男鹿の妻とふ小田に霜置きて月影さむし岡のべのやど

（道助法親王・統古今・春・三二）  
（定家・新後撰・秋・三七七）

# 共感覺的表現歌の發生と展開(下)

稲田利徳

## はじめに

本誌第四十三号では、「共感覺的表現歌の發生と展開(上)」と題して、共感覺的表現の結合ケースの検討にはじまり、万葉時代から古今時代を経て新古今時代に到る和歌にあらわれた共感覺的表現歌の發生と、その後の展開の様相をたどってきた。その結果、古代及び平安朝の和歌には、類型的な共感覺が若干散見されるだけであるが、千載を経て新古今頃になると、類型的なものが数を増すだけでなく、それを逸脱した特異なケースの表現も發生してくることが明らかにになった。これは、一つに、新古今歌風の生成とも関連していること、漢詩文などの影響にもよることなどが跡付けられた。最後に、歌合の判詞に着目して、この表現に対し、当時の歌人達がどのような反応を示したかも検討した。

本論考では、以上の調査結果を受け、さらに新古今以降、この表現がどのように受継され、また、どんな変化をきたしてゆくかを、室町末期頃までの和歌資料で分析してゆきたい。最後に、共感覺的表現の和歌における表現効用などに関しても、私見を述べることとする。

## 一

新古今時代になり、数の上でも多くなり、結合ケースの点でも、多様な様相を示した共感覺的表現歌は、次の「新勅撰」「続後撰」などの時代になると、どのような展開を示したであろうか。

第 III 表

共 感 覺 歌 集 名	総 歌 数	視 ↓ 触	聴 ↓ 触	視 ↓ 嗅	聴 ↓ 嗅	聴 ↓ 視	聴 ↓ 触・視	嗅 ↓ 触	嗅 ↓ 視	嗅 ↓ 嗅	触・視 ↓ 視	触・視 ↓ 触	視・触 ↓ 視	合 計
新勅撰	1376	1		1										2
続後撰	1368	1	2											3
続古今	1925	1	3											4
続拾遺	1461	1	1											2
新後撰	1606	4												4
玉葉	2787	9	4		1	(1)				1	1	1	1	19
続千載	2159	3	1											4
続後拾遺	1347	2	1								(1)			4
風雅	2201	12	5		1	4(3)	1	1			4(1)			28
新千載	2364	1	1			(1)								3
新拾遺	1920	6	4			(1)								11
新後拾遺	1554		3			1								4
新続古今	2144	2	7											9
合 計	24212	43	32	1	2	8(6)	1	1	0	1	6(2)	1	1	97